

LA FIESTA DE SAN BARTOLOMÉ O DE LOS CH'UTILLOS DE LA CIUDAD DE POTOSÍ: MÚSICA Y DANZA EN UNA FIESTA CITADINA ANDINA

Roy Youdale

1. Introducción

Esta ponencia se basa en un estudio más largo que realicé en Bolivia durante el período 1990/1991 (Youdale 1991). La investigación de campo sobre la fiesta se hizo entre los meses de agosto de 1990 y enero de 1991 en la ciudad de Potosí y sus alrededores.

La Fiesta de San Bartolomé o de Los "Ch'utillos", cuya fecha central es el 24 de agosto, tiene una larga historia, y data desde los tiempos pre-incaicos (en este caso aymaras). Durante mucho tiempo esta fiesta ha sido urbana en cuanto a su lugar de celebración—la ciudad de Potosí. Como tal, la fiesta ha adquirido varias características que la diferencian de las fiestas propiamente campesinas. La tesis principal de este trabajo es que, pese a la mantención de algunos aspectos regionales y netamente andinos, la música, la indumentaria y el baile—y el propósito mismo—de la Fiesta de San Bartolomé, efectivamente se han convertido en un espectáculo público de carácter citadino, que es muy parecido a las fiestas principales de La Paz, Oruro y Cochabamba (El Señor del Gran Poder, el Carnaval, y La Virgen de Urkupiña, respectivamente); y que a raíz de éso paradójicamente tiene cada vez menos características que la distinguen como fiesta potosina. En base a este fenómeno quisiera elaborar los rasgos principales de un posible modelo analítico de las fiestas andinas, cuya tesis central es que existe un espectro de fiestas entre campo y ciudad, y que en la medida en que uno se aleja del campo hacia la ciudad se pueden observar varios cambios predecibles en la forma, contenido y significado de las fiestas religiosas y folklóricas.

2. Perspectivas históricas

2.1 Cuentos y leyendas

La fiesta tiene sus orígenes en los tiempos precolombinos y combina elementos de tres culturas—la aymara, la quechua y la española. Hay un pueblo como a tres kilómetros de Potosí que se llama Cantumarca (en aymara "pue-

blo del extremo"). La versión más antigua del origen de la fiesta viene del siglo XVI (Torres 1990), y dice que la gente de este pueblo tenía un santuario dedicado a una deidad identificada con el demonio, a quien hacía ofertas y sacrificios para que le diera respuestas a sus consultas, como una especie de oráculo griego. Llegados los jesuitas a Potosí a fines del siglo XVI, un cura fue al sitio del santuario—dos peñas de una quebrada—y construyó un altar y una capilla dedicados a San Bartolomé, para ahuyentar al diablo. Este acto se celebra en la fiesta cada año. La versión contenida en la famosa y monumental "Historia de la Villa Imperial de Potosí" (Arzans de Orsua y Vela, edición de 1965) sostiene que el motivo de la devoción al demonio fue otro: para apaciguarlo de modo que se evitara que murieran los viajeros que pasaban por las dos altas peñas (las cuales repentinamente se juntaban, aplastando a los viajeros).

Una tercera versión (Jaimes 1905), que forma la base de las celebraciones actuales, dice que el diablo arrastró a una mujer joven de una comunidad cercana llamada Sapallay, y la guardó en una cueva entre las peñas. Por eso la gente bautizó al diablo con el nombre de Chutillo, o sea "genio que daña y huye"¹, y construyó un nicho cerca de la cueva, empotrando en él una cruz que desalojó al diablo. Para vengarse, el diablo corría a Potosí para llenar la ciudad de "guerras, alborotos, raptos y matanzas". En torno, para evitar las molestias causadas por el diablo la gente construyó una especie de altar en el nicho y colocó allí una figura de San Bartolomé y cada 24 de agosto la gente cabalgaba en mulas a la cueva—llamada "La Puerta del Diablo"—para asustar y ahuyentar al demonio.

Estas tres versiones, y dos más que son variantes de ellas, tienen en común los siguientes elementos: los orígenes de la fiesta son pre-incaicos; antes de la llegada de los jesuitas a fines del siglo XVI, había en el lugar de la cueva y Cantumarca una especie de culto a un ser que la gente identificaba como una deidad, un culto que parece haber sobrevivido durante el tiempo de los Incas; y por varios motivos los jesuitas se apoderaron de este culto con el fin de convertirlo en un rito católico que representaba el triunfo del bien sobre el mal.

Hay una sexta versión de la leyenda que nos ofrece una interpretación radicalmente distinta de las anteriores, y que fue publicada en la prensa potosina en 1989²:

Había una vez un hombre que se atribuía de muchos méritos y por los que exigía tomarse libertades que nadie podía soportar. Y tal es el caso que con derecho posee a cuantas mujeres puede y en especial a una, en la cual tiene un hijo. Y este hijo es un espurio que tiene que ser ocultado por la afrenta que sufre la madre. Posteriormente el hijo, ya crecido, vuelve al seno de su comunidad y allí surge el conflicto porque no sabe quién es su padre; empero la comunidad sí lo sabe y le arrostra como un baldón. El hijo busca a su padre y lo encuentra.

El es un ser que vive en una cueva, apartado por razones obvias. El hijo reclama al padre su paternidad. El padre—que no es sino el diablo, la encarnación de la maldad—le introduce a la cueva y allí lo mata. Entonces, el hijo así sacrificado se transmuta en santo. SANTO que viene en denominarse SAN BARTOLO.

El autor interpreta la leyenda de la siguiente manera. El diablo representa al español, que en tiempo de la *mita*³ tenía el poder de vida y muerte sobre la gente indígena. El sacaba contingentes (sus hijos) para la mina (la cueva) que se sacrificaban sacando la plata. De este sacrificio, a menudo hasta la muerte del *mitayo* (la persona que tenía que hacer la *mita*), viene la santificación y la esperanza. La celebración de la fiesta por los campesinos puede verse desde este punto de vista como un acto de rebelión velado, dejándoles pensar a los españoles que habían impuesto la religión católica con éxito, mientras en realidad los habitantes se burlaban de los invasores y al mismo tiempo mantenían su propio sistema de creencias y rituales en simbiosis con la religión ajena.

2.2 La evolución de la fiesta y su forma actual

Por lo que sabemos, la fiesta data desde la construcción de la capilla y el altar con la figura de San Bartolomé, entre 1589 y 1598. Existen pocos datos concretos sobre la forma de la fiesta durante los siglos XVII–XIX, pero se puede decir con cierta confianza que contenía los siguientes elementos:

- (1) un solo día de ritos y ceremonias principales, el 24 de agosto.
- (2) una peregrinación a La “Puerta del Diablo” desde la ciudad.
- (3) la celebración de una misa en o cerca de la capilla, con el traslado de la figura de San Bartolomé a una colina ceremonial cercana, y luego a la ciudad, como un acto de veneración.
- (4) en una fecha no determinada, la introducción de los jinetes—hombres o mujeres (generalmente solteros) que iban de la ciudad a La Puerta montados en mula, a menudo disfrazados de mineros, con el fin de asustar y ahuyentar al diablo encerrado en la cueva. Estos jóvenes adquirieron el nombre de *ch’utillos*, y éste es el significado de uso común en la actualidad.

Dentro de este marco, había una división de la fiesta en dos tipos de elementos:

- (a) elementos públicos: la peregrinación a La Puerta, la misa y el regreso a la ciudad con el santo.
- (b) elementos privados: las fiestas organizadas en las casas de los pasantes⁴, los días 25 y 26 de agosto, denominados respectivamente los días del *majtillo* y del *thapuquillo*⁵.

En cuanto a la forma actual, ha habido varios cambios. El día 24 se mantiene como el día principal de la fiesta, pero ya no hay jinetes (o sólo unos cuantos) o *ch’utillos*. Pero la innovación más importante ha sido la de la introducción de la Entrada Folklorica, que toma lugar el 25 de agosto (en 1990, por primera vez, la Entrada duró dos días enteros) y ha pasado a primer plano en cuanto a la celebración de la fiesta, con la asistencia (como espectadores) de una

gran parte de la población de Potosí y de visitantes de otras partes de Bolivia y del extranjero.

3. El papel de la música y la danza en la fiesta

3.1 El control de la fiesta

Es importante señalar que antiguamente los responsables de la fiesta eran los pasantes o alféreces. En la ciudad había tres pasantes, uno por cada barrio principal, y generalmente eran ricos mineros (dueños de minas); y en el campo había hasta 30 o 40 de las comunidades vecinas de La Puerta. Ellos tenían que pagar los gastos y determinaban el tipo de música y danza que había. La fiesta propiamente dicha se celebraba en las casas de los pasantes y no en la calle. A principios de los años 80, a fin de revivir el festival—que había decaído durante la dictadura de General Banzer⁶—y para otorgarle un apoyo institucional, la Corporación de Desarrollo de Potosí (CORDEPO) asumió la responsabilidad organizacional. Luego pasó al representante del Ministerio de Asuntos Campesinos, y desde el año 1986 ha estado a cargo de la Alcaldía de Potosí.

3.2 El papel tradicional-andino de la música y la danza

Dentro del contexto de la fiesta ya delineado, el papel original cumplido por la música y la danza parece haber sido una combinación de varios elementos. En primer lugar, la función del baile en esta fiesta, como en muchas fiestas andinas desde la época de la Colonia, era expresar una protesta latente contra una religión ajena e impuesta que insistía mucho en la penitencia y en la represión emocional, "...la resistencia frente a una religión solemne" (Albó & Preiswerk 1986:229). Varios bailes se burlaban de los españoles, abiertamente en el caso de la *waca-waca* y los doctorcitos, por ejemplo, y más sutilmente con la diablada⁷. Al mismo tiempo, y en aparente contradicción, existía la dimensión sagrada—el baile como una forma colectiva de pedir perdón por la inmoralidad y la corrupción de la vida cotidiana y el trabajo, y experimentar una liberación y renovación espiritual. Sin embargo, los valores fundamentales de las fiestas andinas, que los invasores nunca lograron borrar, tenían y siguen teniendo que ver con el ciclo agrícola y las deidades del panteón andino como la Pachamama y el Tío de la Mina. Muchos bailes expresaban varias facetas de esta cosmovisión andina, por ejemplo las llamaradas, choquelas y satiris que hacen referencia a las actividades agrícolas y ganaderas; y las tarqueadas y zampoñadas que muestran una gratitud colectiva y jubilosa a la Pachamama por la cosecha.

Segundo, la gente bailaba en las casas de los pasantes, por lo menos en la ciudad, y ellos invitaban a los conjuntos de baile a participar. Los pasantes

mostraban su generosidad al alojar a todos los grupos y proveerlos con bebida, comida etc. La mayoría de estos grupos venían de los *ayllus* circundantes y bailaban por placer, devoción y por el honor de sus comunidades; pero a veces los pasantes, principalmente los citadinos, alquilaban a conjuntos de diablada y morenada de Oruro y otras partes para ganar más prestigio. Por último cabe decir que la indumentaria de los bailarines generalmente no tenía un papel necesariamente central en relación con el baile, excepto en algunos casos. Al describir la fiesta paceña de Los Señores del Gran Poder, Albó y Preiswerk dicen:

En los conjuntos campesinos más típicamente autóctonos se trata fundamentalmente de músicos que bailan: danza-música es el binomio central casi inseparable. El disfraz o indumentaria puede o no ser significativo. Muchas veces consiste sólo en un poncho de fiesta. Puede haber diferenciación entre músicos y danzantes, sobre todo si el conjunto incluye mujeres; pero ésta no es indispensable (1986:55).

En cuanto a la música, era central e inseparable del baile. Se empleaban los instrumentos del campo, relacionados con el ciclo agrícola: agosto cae en la época seca del altiplano y los instrumentos más utilizados en ese período (por lo menos en el Norte de Potosí) son la *jula-jula* y el *charango*, con la presencia también de la zampoña, que es uno de los pocos instrumentos tocados durante todo el año.

Durante la Colonia se introdujeron instrumentos de metal, y varios bailes por ser citadinos en su origen se acompañaban de estos instrumentos, como la diablada, la morenada y los caporales.

Varios de los puntos anteriores se aplican a muchas fiestas andinas, pero hay uno que es muy específico en la de San Bartolomé. La fecha del 24 de agosto tiene un significado histórico muy profundo en la Provincia de Chayanta (Norte de Potosí), porque fue la fecha en que en Pocoata se despedía ceremonialmente a los *mitayos* de la provincia—los campesinos que hasta 1812 salieron anualmente para trabajar en el Cerro Rico de Potosí. Ese día un grupo de tocadores llamados *arkiris* tocaban *suquus*, instrumentos de viento que consisten en un tubo largo de madera con una calabaza al final, que cumple la función de resonador (Platt 1983). Estos instrumentos fueron usados para acompañar varias etapas ceremoniales de la despedida de los *mitayos*. La dimensión minera de la fiesta de San Bartolomé en Potosí era muy importante, y no es por casualidad que los *ch'utillos* tradicionalmente cabalgaban disfrazados de mineros.

Cabe mencionar también que el 24 de agosto marcaba la fecha cuando se inició la “sublevación general” de Tomás Katari contra los españoles en 1780 (Ruíz 1984).

3.3 Los cambios en la música y la danza de la fiesta

En esta subsección quiero delinear los cambios más destacados en la fiesta del año 1990, en comparación con el modelo “tradicional-andino” ya expli-

cado. Muchos de estos cambios surgen del cambio de control de la fiesta de las manos de los pasantes a las de la Alcaldía.

Para empezar, la fiesta de 1990 fue una fiesta completamente pública. No había pasantes, así que no había fiesta en sus casas, sino en la calle. El objetivo de crear y publicitar, no sólo en Potosí sino en toda Bolivia—como una atracción turística—un gran espectáculo público, fue muy evidente. El evento central de la fiesta fue la Entrada Folklórica, que duraba dos días enteros e involucraba la participación de aproximadamente 4.500 bailarines y 800 músicos. La comercialización de la fiesta y la suma importancia de los elementos visuales subrayaron este cambio fundamental.

En cuanto al baile, cabe mencionar tres cambios centrales. Primero, había una gran mezcla de danzas de varias partes de Bolivia. Aparte de danzas provenientes de las 16 provincias del Departamento de Potosí, había danzas de Chuquisaca y la diablada, la morenada y los caporales, más un grupo de Saya⁹ de Los Yungas (zona tropical del Departamento de La Paz). La regionalidad de la fiesta en cuanto a los bailes se va perdiendo y disminuyendo en la medida en que crece como fiesta.

Segundo, el elemento visual de la indumentaria fue claramente central en la fiesta. Los conjuntos de baile hacían competencia para lucirse con el esplendor de su vestimenta. El comentario de Albó y Preiswerk (1986), relacionado con la Fiesta Del Gran Poder en La Paz, en el sentido de que el erotismo y el estatus social han pasado a un primer plano en cuanto al aspecto visual del baile, es igualmente apropiado para la Fiesta de San Bartolomé. El significado social o religioso ahora es casi incidental, con la excepción de algunas danzas campesinas.

Como consecuencia de la importancia de la indumentaria, en la fiesta de 1990 había una separación muy clara entre la música y el baile. Los bailarines llamaban la atención y eran muy numerosos—hasta 150 personas en un solo conjunto—mientras los músicos eran muchos menos, marchaban detrás de los conjuntos y se vestían generalmente de terno oscuro (por lo menos en el caso de las bandas de instrumentos de metal).

En cuanto a los instrumentos musicales, había una predominancia de los instrumentos de metal de origen europeo, sobre los instrumentos andinos. Además, dentro de estos últimos, no había ninguna distinción entre los instrumentos de la época seca—en la cual cae la fiesta—y de la de la lluvia. Se empleaba un rango de instrumentos de las dos épocas, e incluso en varios casos se sustituyeron instrumentos de metal por instrumentos andinos como el *tinku*¹⁰, que tal como se representaba en la fiesta no tenía casi que ver con el rito que se celebra en el campo. Por último, yo tenía la clara impresión de que la mayoría de los bailarines y músicos ya no eran campesinos, sino gente citadina disfrazada de campesinos¹¹, y esto tiene que influir mucho en la manera en que se ejecutaban los bailes y la música.

Casi todas las características que estos cambios han producido en la fiesta se pueden encontrar en las otras tres fiestas folklóricas principales de Bolivia—las de La Paz, Oruro y Cochabamba. Incluso hay muchos conjuntos de baile que bailan en las cuatro fiestas, y la naturaleza de la Entrada Folklórica—el elemento central de todas ellas—varía más en escala que en carácter regional. Sin embargo, el cuadro emergente de una convergencia entre estas cuatro fiestas no debe ignorar varios elementos regionales y andinos que han sobrevivido a esta transformación y a continuación voy a examinar la danza y la música en más detalle.

4. La danza y la indumentaria

La lista de danzas ejecutadas durante la Entrada Folklórica (que se reproduce como Apéndice) suma más de treinta en total, y dentro de ellas había dos grupos principales:

- (a) **Danzas de origen aymara o quechua:** en este grupo se incluyen las siguientes:
- los *suri-sicuris*
 - la *llamerada*
 - la *callahuaya*
 - el *salaque*
 - los *jula-jula*
 - la *tarqueada*
 - el *kuntur*
 - los leones de rodeo
 - las *tobas*.
- (b) **Danzas de origen colonial:** este grupo incluye las siguientes danzas:
- la morenada
 - la diablada
 - los caporales
 - el *tinkuy*
 - los *waca-waca*
 - el *pujllay*
 - los *potolos*

Al analizar la frecuencia, y por lo tanto la presunta popularidad de las varias danzas, es interesante notar que las cuatro danzas más populares en 1990 fueron la morenada (6 conjuntos), los caporales (6 conjuntos), el *tinkuy* (5 conjuntos) y la *tarqueada* (4 conjuntos). No alcancé a indagar si la popularidad de estas danzas se debía a su contenido histórico, su ritmo, su indumentaria o a una mezcla de estos factores. De estas cuatro, sólo el *tinkuy* es netamente potosina, aunque también se tocan *tarqueadas* en el departamento. Sin embargo, las otras dos tienen una relación histórica con la ciudad de

Potosí: la morenada porque muestra el traslado de esclavos negros a las minas del altiplano; y los caporales por una razón semejante. Vale notar que la dimensión minera de la fiesta—la conmemoración de la despedida de los *mitayos* y la presencia de los *ch'utillos* disfrazados de mineros—estuvo totalmente ausente de las celebraciones; y esto fue motivo de una fuerte crítica a la organización de la fiesta por parte de representantes locales (actuales y anteriores) de la Federación de Sindicatos Mineros de Bolivia (la FSTMB).

A nivel de las impresiones, los conjuntos que recibieron los aplausos más fuertes fueron los que ejecutaban el *tinkuy* y los del grupo de la Saya Afro-Boliviana—estos últimos quizás porque eran muy distintos de todos los demás grupos, siendo todos los integrantes negros, y porque su música y danza eran muy alegres e iban acompañadas de canto, algo excepcional dentro de la música tradicional del altiplano.

Siguiendo la misma clasificación de las danzas en dos grupos, se puede decir que en general las de origen aymara-quechua se distinguían a primera vista por el empleo de plumas y cueros de animales en el indumento, lo cual, según Rigoberto Paredes, se debe a:

la necesidad de venerar al animal u objeto material, bajo cuya protección se pone el *ayllu*, y a quien suponía deber su existencia... Los *sicuris* es el baile religioso de suma importancia entre los *kollas*, era dedicado al *suri* y al cóndor, aves que entre ellos simbolizan la tormenta y la fuerza (1981:36).

Este tipo de indumento fue empleado por varios grupos de campesinos. En cambio, muchas de las danzas de origen español, como los caporales y doctorcitos, se caracterizan por la imitación y ridiculización de costumbres españolas, empleando máscaras y vestimenta grotescas. Estas estuvieron muy en evidencia durante la Entrada, y seguramente muchos de los elementos principales de la vestimenta y la coreografía han sobrevivido mucho tiempo. Sin embargo, el folklore no es estático y se puede observar un proceso de cambio e innovación. En el desfile de 1990, por ejemplo, se notaban representaciones de arañas en los *aguayos*, brillos pintados en las caras, y lentejuelas de color en las abarcas. Según Víctor Villanueva, un historiador potosino, éstas eran innovaciones que demostraban una preocupación primaria por el impacto visual del traje, a expensas del significado histórico-cultural del baile mismo.

Una característica fundamental de las culturas andinas es la dualidad y la complementariedad, y en alguna medida ésta estaba representada en algunos aspectos de la fiesta. Había un contraste entre los conjuntos obviamente citadinos, que competían entre sí por prestigio y que podrían considerarse en algunos casos casi profesionales—cobrando a los organizadores por su participación, y actuando en varias fiestas grandes durante el año folklórico—y por otra parte los grupos campesinos, algunos de los cuales eran de pueblos pequeños y que bailaban por el orgullo de su comunidad y sus tradiciones, y que habían tenido que hacer un largo viaje para participar (la tradición de hacer un largo viaje, o peregrinación, para asistir a una fiesta, forma parte de

la tradición campesina andina). Pero es en la música, quizás, en la que se puede notar una mezcla más compleja de elementos coloniales y modernos por un lado, y tradicional-andinos por el otro.

5. La música

En la Entrada cada conjunto iba acompañado de una banda, la gran mayoría de metales, y ésta marchaba casi siempre detrás de los bailarines. La mayoría de los participantes se vestían con ternos grises u oscuros, o por lo menos con una chaqueta. Este indumento sobrio y formal contrastaba con la vestimenta colorida y llamativa de los bailarines. El aspecto físico de los músicos sirvió para subrayar algo notado por Albó y Preiswerk:

Los músicos ya son algo separados; no son más que unos especialistas, tanto ocasionales como profesionales, que simplemente se contratan al mejor postor. No puede concebirse comparsa sin música, pero cuando ésta proviene de bandas contratadas, cada sector va desarrollando su propia dinámica: las comparsas y fraternidades por un lado, y los músicos por otro (1986:71).

Este tipo de profesionalismo y comercialización del acompañamiento del baile, es la antítesis del concepto andino de la música en la fiesta. Para empezar, en el campo, los músicos son miembros de la misma comunidad, no contratados afuera. Dentro de la comunidad hay un sistema formalizado que respeta varios papeles distintos, por ejemplo en el Norte de Potosí los dos pasantes de una fiesta—llamados *alferéz* y *mayora*—tienen la responsabilidad de proveer los instrumentos y las melodías para las fiestas, aunque después de enseñárselas a los músicos ellos mismos no tocan en la fiesta (Stobart 1990).

Las melodías, los tipos de instrumentos tocados (de acuerdo con la época), la división de la labor musical según el sexo, la preparación de los instrumentos y la *sirena*¹² y otros aspectos de la música en las fiestas rurales tienen sus reglas fijas, relacionadas con una cosmología completa. El concepto de la música como un mero acompañamiento a un espectáculo colorido, cumpliendo la función de entretenimiento en vez de ritual, es totalmente ajeno al espíritu y las tradiciones andinas.

Siguiendo esta línea, ha habido varios cambios en la estructura musical de los temas tocados en las grandes fiestas, que se mostraban en la Fiesta de San Bartolomé. El reemplazo de *quenas*, *sikus* y *pinkillus* por instrumentos metálicos; el apartarse del marco de la música pentatónica; la influencia de la música europea en la afinación y escalas de los instrumentos; la adaptación de temas populares de las casas discográficas para bandas metálicas; y la adición de nuevos adornos musicales, son todos ejemplos de cambios profundos en el estilo y el significado de la música de la fiesta (Albó & Preiswerk 1986).

Sin embargo, hay elementos andinos que han sobrevivido: en las bandas de instrumentos metálicos, por ejemplo, se puede notar el principio de *arca* e *ira* (o sea, la división de una melodía de modo que se requiera por lo menos dos personas para tocar una melodía completa), que también permite el descanso

de los músicos durante el cansador recorrido de la Entrada. Respecto a eso Albó y Preiswerk (1986) mencionan una técnica desarrollada por un famoso compositor de morenadas, Andrés Rojas, que permite el descanso de las trompetas mientras tocan los bajos, y viceversa.

La música que acompaña ciertas danzas ha mantenido su estructura más intacta, como por ejemplo los *waka-waka*. También, según Paredes-Cándia (1980) hay una coplería y unas canciones propias de la Fiesta de San Bartolomé, aunque yo no alcancé a encontrar ejemplos de éstas en 1990.

6. Perspectivas potosinas sobre la Fiesta de San Bartolomé

Se puede decir que los cambios ya resumidos en el estilo de la fiesta han contado generalmente con el apoyo y aprobación de la población de la ciudad de Potosí. La Alcaldía, varias instituciones públicas y educacionales, la prensa, los comerciantes, la mayoría de los bailarines y de los espectadores parecen coincidir en apoyar la creación de un festival que en su escala y su forma se parece mucho a las otras grandes fiestas folklóricas del país. La idea de que a través de la fiesta Potosí podría reestablecerse como un centro importante en cuanto al folklore y el turismo, ha sido generalmente apoyada. La idea de la restauración del prestigio regional y nacional de Potosí a través de la fiesta fue claramente expuesta por uno de los concejales involucrados en la organización de la fiesta, durante una entrevista transmitida por la emisora local "Radio Electra", el 4 de septiembre de 1990. Este calificó la Fiesta de San Bartolomé como la cuarta fiesta más grande del país, después de las de Oruro, Gran Poder y Urkupiña; pero de inmediato se corrigió y dijo que era "...uno de los cuatro festivales más grandes del país, no el cuarto" (Youdale 1991:64).

Sin embargo, hay algunas voces de disenso en relación con la forma de desarrollo de la fiesta. Las críticas principales que surgieron de las entrevistas que hice en Potosí sobre la fiesta se pueden resumir de la siguiente manera:

- (1) La fiesta es una diversión creada por parte de las autoridades, para distraer a la gente de la crisis económica y social que está viviendo la ciudad y la clase obrera en particular.
- (2) La fiesta implica una inversión de recursos económicos y humanos que no se puede justificar, frente a las otras necesidades urgentes de varios sectores de la población, tales como el suministro de agua potable y la creación de más fuentes de trabajo.
- (3) El olvido de la dimensión minera del festival, y en particular del sacrificio inhumano de los *mitayos* en el Cerro Rico de Potosí durante más de dos siglos, es una traición de esa gente, y debe ser corregido con la restauración de una especie de conmemoración de todo lo que significaba ese episodio brutal en la historia de la ciudad y del país.

Estos tres puntos de crítica fueron hechos por un representante regional de la FSTMB, el Sr. Marcial Plaza, y cabe notar que los mineros de Potosí han

dedicado las energías y escasos recursos que tienen disponibles para revivir el Festival de “Compadres” que se celebra una semana antes de Carnaval, y que conmemora a los *mitayos* y su sufrimiento, y es controlado completamente por los mineros mismos, sin participación directa del estado local.

- (4) Las tradiciones folklóricas de Potosí están siendo distorsionadas por las inovaciones modernas en la vestimenta, el estilo de baile y el papel de la música; y por la inclusión del folklore de otras partes del país. Hay que investigar y rescatar los rasgos principales de la fiesta antigua en cuanto a estos aspectos, para recrear y mantener una tradición antigua y netamente potosina. Esta crítica fue hecha por un historiador y ex-minero potosino, Don Víctor Villanueva, a quien le debo mucha información sobre la historia y los orígenes de la fiesta.
- (5) La dimensión religiosa de la fiesta debe reinstaurarse como el elemento central, reemplazando el del espectáculo público.

En este momento estas voces disidentes parecen ser minoritarias, y solamente el tiempo dirá si tendrán alguna influencia sobre la forma, el contenido y el significado popular de la fiesta.

7. Conclusiones

Partiendo de mis observaciones directas de la Fiesta de San Bartolomé de 1990, del Carnaval de Oruro de 1991, de la Fiesta de la Virgen de Urkupiña de 1986, de varias fiestas rurales de Bolivia y Perú¹³, y de una lectura del estudio de Albó y Preiswerk de la Fiesta de Gran Poder de La Paz (1986), quiero delinear una tesis tentativa sobre las fiestas andinas, por lo menos las del altiplano. La idea central es que existe un espectro de fiestas entre el campo y la ciudad, y que en la medida en que uno se aleja del campo hacia la ciudad se pueden observar ciertos cambios predecibles en la forma, el contenido y el significado de las fiestas religiosas y folklóricas. Concretamente, se puede decir que las características de las fiestas del campo incluyen las siguientes:

- (1) Sus rasgos distintos y a menudo únicos. Estos se manifiestan principalmente en la música y la danza, por ejemplo los *qbantus* de Charazani, los *sikuris* de Italaque y el verdadero *tinku* del Norte de Potosí son propios de estas partes de Bolivia.
- (2) La clara importancia del significado religioso-espiritual de las celebraciones, que es compartido por todos los participantes directos e indirectos de la comunidad, y normalmente tiene un vínculo estrecho con el ciclo agrícola y con las deidades que lo controlan dentro del panteón andino.
- (3) La centralidad de la música en las celebraciones, y la frecuencia con que los músicos bailan mientras tocan, combinando así dos de los elementos más fundamentales del aspecto público de las fiestas.

- (4) El uso de instrumentos musicales tradicionales y andinos, principalmente de viento y de percusión, a veces específicos no solamente de una fiesta sino de una comunidad o región: por ejemplo en la fiesta de Todos Santos en Walata Grande en el Departamento de La Paz, se usa el *moqoni*⁴⁴, una flauta de pico que se usa solamente en esta fiesta y que se fabrica sólo en Walata Grande, por lo que pude indagar.
- (5) El uso de vestimenta tradicional, generalmente sobria en cuanto al diseño y los colores utilizados, que normalmente tiene un simbolismo religioso o social, como los ponchos especiales usados por los *jilacatas* o autoridades comunales, que se distinguen por sus colores y a veces por el tipo de tela—por ejemplo en ciertos lugares estos ponchos se hacen de la lana de vicuña.
- (6) La importancia de la artesanía en los ritos y ceremonias: por ejemplo los *q'ipis* o tejidos sagrados de la comunidad de Coroma en el Departamento de Potosí se sacan solamente una vez al año, durante Todos Santos, cuando se convierten en la ropa con que se visten las almas de los muertos.
- (7) Los bailes que, aunque a menudo pertenecen a una familia común como la *cueca* o el *huayño*, tienen sus variaciones o características propias. A veces hay danzas que pertenecen a una de las naciones bolivianas, como la Danza de la Muerte que se encuentra en los territorios aymaras y que tiene un significado profundo en esas comunidades.
- (8) El papel central de los pasantes y sus responsabilidades prescritas por la tradición. El ser pasante no depende, como en las ciudades, del dinero sino se considera una de las obligaciones de todos los miembros de la comunidad:

...se espera que todos los miembros de la comunidad, a medida que vayan ascendiendo en su "camino" (*thabi*) social, mediante el cumplimiento de cargos de creciente responsabilidad y gasto social, irán pasando por semejantes obligaciones o "servicios comunales obligatorios" (Albó & Preiswerk 1986:198).

- (9) La división estricta entre el hombre y la mujer en cuanto a sus papeles rituales y públicos: por ejemplo en muchas comunidades altiplánicas la mujer casi nunca toca un instrumento de viento, restringiéndose a tocar instrumentos de percusión, a bailar y a cantar.

En cambio, las fiestas ciudadinas pueden caracterizarse por:

- (1) La similitud entre sí, particularmente las cuatro grandes fiestas ya mencionadas.
- (2) La falta, generalmente, de un sentido religioso compartido por participantes directos y espectadores, aunque lo haya para ciertos individuos.
- (3) La separación de la música del baile, y su relegación a un plano secundario relativo al baile, convirtiéndola en un simple acompañamiento alquilado. A raíz de esto, los músicos normalmente se contratan en base a su calidad y reputación, y a menudo vienen de otras ciudades (por ejemplo se contratan bandas orureñas en muchas fiestas). Su vestimenta es a

menudo netamente europea y oscura. La música misma contiene una mezcla de ciertas formas tradicionales y muchas innovaciones, incluyendo la inserción de canciones hechas populares por los medios de comunicación, como la radio. El uso de melodías provistas por los pasantes prácticamente no existe; y solamente unos pocos ritmos y formas musicales pertenecen generalmente al lugar o región donde se celebra la fiesta.

- (4) El empleo, mayormente, de instrumentos musicales de metal.
- (5) El uso de vestimenta muy colorida y llamativa, hasta erótica, con cada vez más innovaciones, reflejando la búsqueda activa de novedades, en vez de la mantención de trajes y diseños tradicionales.
- (6) Los bailes, igual que la música, tienden a ser los mismos en todos los lugares. Las morenadas, diabladas y caporales, por ejemplo, aparecen en los programas de muchas fiestas urbanas bolivianas.
- (7) El papel de los pasantes ha tendido a pasar a las manos o de instituciones cívicas como la Alcaldía, o de gente o familias adineradas que quieren controlar la fiesta para fines personales y no comunitarios. El concepto del papel del pasante como una forma de servicio social, que se basa en una rotativa constante, ha desaparecido.

Dentro de este cuadro general, hay que reconocer que ciertos elementos tradicionales-andinos han sobrevivido, como la mantención de ciertas tradiciones de artesanía—en particular la platería—y de cocina popular, con platos y bebidas típicas de distintas ciudades y regiones. Esto fue muy evidente en la Fiesta de San Bartolomé, que tiene sus propias recetas y hasta concursos locales (Youdale 1991). Además, dentro de algunos cambios de forma, por ejemplo en el cambio de instrumentos andinos a instrumentos de metal, se mantienen ciertos principios como la división de labor y de melodía.

Así que la situación es compleja, y hay matices de cambios que hacen difícil postular unas reglas firmes. Sin embargo, las fiestas urbanas parecen mostrar una tendencia hacia la uniformidad, la falta de un sentido religioso, y la producción de un espectáculo entretenido para los espectadores; mientras las fiestas campesinas parecen ser capaces de mantener su individualidad, su significado religioso-espiritual, y la falta de separación entre actores y espectadores.

Esta teoría a lo mejor no es tan nueva, y no incluye una consideración de los efectos de la influencia de la ciudad en el campo, ni de la migración de campesinos hacia la ciudad y su regreso a sus comunidades. Tampoco se ha hecho (por lo que yo sepa) una investigación de campo suficientemente amplia y detallada para llegar a unas conclusiones más firmes, pero espero que este pequeño trabajo sirva de estímulo para un estudio más profundo y riguroso en el futuro.

Notas

- 1 El término *ch'utillo* tiene una variedad de posibles orígenes, incluyendo derivaciones provenientes del aymara y del quechua. A continuación se dan las varias posibilidades que he encontrado hasta ahora:
 - chuta* (quechua) ricos comerciantes de coca quienes venían de Los Yungas (Departamento de La Paz), y que en la Fiesta de San Bartolomé utilizaban calzones imitando a los toreros españoles, al igual que el sombrero, la capa y el uso del caballo (Vargas 1989).
 - ch'uta* (aymara) sinónimo de mit'a según Bertonio (1956).
 - ch'uta* (quechua) pantalón corto.
 - ch'uta* (aymara) campesinos que usaban el pantalón partido en lugar de botapié. Hoy se conoce al disfraz de carnales con chaqueta y calzón abombado (Miranda 1970).
 - chutay* o *chu'tir* despellejar, quitar, o sacar la piel (quechua).
 - ch'utay* (quechua) ser expelido por presión.
 - ch'utilla* (quechua) pequeño poncho ceremonial usado por el segunda mayor en Pocoata (Norte de Potosí) durante la Fiesta de San Bartolomé (Platt 1983).
 - ch'utillo* (quechua) un genio que daña y huye (Jaimes 1905).
 - ch'utillo* (quechua) el minero disfrazado y montado en mula, en el uso popular en Potosí.
 - kusillo* (aymara) un geniecillo quien, entre sus características, daña y huye.
- 2 El artículo, titulado "Los Chutillos como Leyenda", apareció, sin firma alguna, en un suplemento especial del diario local potosino "Gaceta del Sur", del 21 de agosto de 1989.
- 3 La *mita* era el sistema de labor forzada en la mina del Cerro Rico de Potosí, brutalmente impuesto por los españoles.
- 4 Los pasantes eran las personas a cargo de la fiesta, que eran responsables de la mayor parte de los gastos.
- 5 *Majtillo* viene de la palabra quechua *majti* que significa joven, y en este día los jóvenes se burlan de los demás o los *chutillan*. *Thapuquillo* viene también del quechua y significa la persona que pregunta mucho, o el preguntón.
- 6 Un Decreto Supremo de noviembre de 1974 intentó suprimir la celebración de fiestas grandes, pero logró su objetivo sólo en parte (Heredia 1981).
- 7 Cabe notar que "...a principios de la Colonia hubo un masivo movimiento religioso-subversivo, contra el nuevo régimen español, conocido con el nombre de Takiy Onqoy, la enfermedad del canto y baile ritual" (Albó & Preiswerk 1986:238).
- 8 La *jula-jula*, conocido también como *sususu* o *waucu* (Sánchez 1989) es una flauta de pan formada de dos instrumentos complementarios, uno de 4 tubos y el otro de 3 tubos.
- 9 Este es un ritmo netamente africano que surgió de la comunidad de gente negra que se asentó en Los Yungas, y la música del grupo consiste en una combinación compleja y muy rítmica de una variedad de tambores de distintos tamaños y tonos, como fondo para el canto.
- 10 El *tinku* (a veces escrito *tinkuy*) es un ritual campesino muy importante, que tiene varios significados. Dicha palabra significa "encuentro" y la esencia del *tinku* es una pelea ritual entre hombres y mujeres de distintas comunidades y *ayllus*. De origen norpotosino, el *tinku* es tradicionalmente acompañado de *jula-julas* y *charango*, y hay una danza con el mismo nombre.
- 11 Esta impresión fue fortalecida por varios potosinos que entrevisté, que pertenecían a varios distintos grupos sociales y que tenían perspectivas muy diversas sobre la naturaleza de la fiesta actual (Youdale 1991).
- 12 La *sirena* se refiere a la costumbre, que se practica en muchas partes del altiplano, de dejar los instrumentos que se van a tocar en una fiesta en un lugar aislado y normalmente cerca de agua, para que los espíritus los templen de modo que suenen maravillosos.
- 13 Asistí a las siguientes fiestas rurales:
 - Todos Santos en Walata Grande (Departamento de La Paz), noviembre de 1990.
 - Rosario en Aymaya (Departamento de Potosí), octubre de 1990.
 - Fiestas Patrias en Charazani (Departamento de La Paz), agosto de 1990.
 - La Virgen del Carmen de Paucartambo en Perú, julio de 1990.
 - Santiago en la isla de Taquile en Perú, julio de 1986 y de 1990.
- 14 El nombre del instrumento viene de la palabra aymara *mogo* que significa nudo, y se refiere al hecho de que la flauta siempre se hace de la caña que tiene un nudo en el medio.

Referencias

- Albó, Xavier & Matías Preiswerk
1986 *Los Señores del Gran Poder*. La Paz: Centro de Teología Popular. Taller de Observaciones Culturales.
- Arzans de Orsua & Bartolomé Vela
1965 *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Providence Rhode Island, EE.UU.
- Bertonio, Ludovico
1956 *Vocabulario de la Lengua Aymara*. La Paz: CERES.
- Heredia, Augusto Beltrán
1981 "Puntos Controvertibles sobre el Carnaval de Oruro". *Folklore = folklore*, Oruro, Diciembre:39.
- Jaimes, Julio Lucas
1905 *La Villa Imperial de Potosí*. Buenos Aires, Argentina.
- Miranda, Pedro
1970 *Diccionario Breve Castellano Aymara, Aymara Castellano*. La Paz: El Siglo.
- Paredes, M. Rigoberto
1981 *El Arte Folklórico de Bolivia*. La Paz: Editorial Popular.
- Paredes-Cándia, Antonio
1980 *Folklore de Potosí*. La Paz: Ediciones Isla.
- Platt, Tristan
1983 "Conciencia Andina y Conciencia Proletaria" *Revista Latinoamericana de Historia Económica y Social* 2 (Lima):50-2.
- Ruíz, Fernando Montes
1984 *La Máscara de Piedra: simbolismo y personalidad aymaras en la historia*. La Paz: Comisión Episcopal de Educación y Secretariado Nacional para la Acción Social.
- Sánchez, Wálter
1989 "Música Autóctona del Norte de Potosí: El Calendario Musical e Instrumental." *Boletín* 12 (Centro Pedagógico y Cultural de Portales), Abril-Mayo:15.
- Stobart, Henry
1990 *Mediation and Transformations: Towards an Andean Musical Cosmology*. M. Phil. Thesis, Cambridge, England. Inédita.
- Torres, Mario Chacón
1990 "El Chutillo: Festividad Potosina de Origen Colombino." *Leyendas y Tradiciones Chutillos* 90: *Fiesta de San Bartolomé*. Ediciones Potosí, 2-3.
- Vargas, Alfredo Tapia
1989 "La Fiesta del Chutillo". *San Bartolomé: El Chutillo*. Potosí: Servicios Especiales de Prensa y Publicidad (SEPP).
- Youdale, Roy
1991 *Un Estudio de la Fiesta de San Bartolomé o de "Los Ch'utillos" en Potosí*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Apéndice: Lista de participantes en la Entrada Folklórica

1. El Día Sábado 1º de septiembre de 1990

<u>Provincia de Potosí</u>	<u>Danza</u>	<u>No. de Danzantes</u>
1. Yura	Fiesta de reyes	40
2. Betanzos	Carnaval Betanceño	48
3. Chita	Jula-Jula	50
4. Caiza "D"	Fiesta Regional	30
5. Pacasi	Concepción	45
6. Chaqui	Leones Rodero	30
7. Maragua	Jula-Jula	40
8. Vitichi	Calcheños	35
9. Ravelo	Fiesta Tradicional	70
10. Miculpaya	Fiesta de Santiago	26

11. Turuchipa	Turuchipeña	70
12. Tupiza	Fiesta Regional	50
13. Llallagua		70
14. Cahimuna	Tarquuada	28
15. Yura	Jula-Julas	30
16. Vitichi	Calvi	38
17. San Pedro de Buena Vista	Fiesta Regional	50
18. Vitichi	Cabra Kharas	85
19. Surmacchi	Santa Bárbara	38
20. Tacobamba	Fiesta Regional	24
21. Otavi	La Pascua	50
22. Khochas	Carnaval de Khochas	40
23. Azurduy (Chuquisaca)	La Marcada	30
24. Culpina (Chuquisaca)	Fiesta Regional	40
25. Camargo (Nor Cinti)	La Marcada	45
26. Tarabuco	El Pujllay	70

2.El Día Domingo 2 de septiembre de 1990

<u>Institución o Colegio</u>	<u>Danza</u>	<u>No. de Danzantes</u>
1. Liceo Potosí	Morenada	80
2. José David Barrios	Llamerada	150
3. Otto Felipe Braum	Tinkuy	80
4. Pichincha "B"	Diablada	80
5. Pichincha	Calcheños	120
6. Juan Manuel Calero	Los Tobas	80
7. Ladislao Cabrera	Potosimanta	70
8. María Gutiérrez	Waca Wacas	84
9. Ayda M. de Alurralde	Yotaleños	80
10. Liceo "Mariscal Sucre"	Potosol	120
11. ILADE	Caporales	90
12. Panamericano	Potosol	90
13. Normal "E. Avaroa"	Antawara	76
14. Boliviano Inglés	Awatiris	40
15. Fac. Artes U.A.T.F.	Kuntur	50
16. Franciscano	Negritos	80
17. Liceo Santa Rosa	Cotagaitañas	120
18. Unidad Educativa "Tomás Frías"	Los Jalckas	150
19. San Andrés	Morenada	80
20. Juana Azurduy de Padilla	Caporales	80
21. Manuel Basconez	Callahuayas	80
22. Aniceto Arce	Tinkuy	50
23. Centro de Informática	Tinkuy	80
24. Carlos Medinaceli	Suris	85
25. Luis Espinal	Awatiris	70
26. J. F. Kennedy	Tinkuy	120
27. Instituto Bancario	Suris	60
28. Pacífico Sequeiros	Antahuara	60
29. ISSEP	Calcheños	75
30. Cristo Maestro	Salay	65
31. José María Linares	Potosol	60

32. Normal Católica	Tarqueada	40
33. Fac. Ciencias Eco. U.A.T.F	Yotaleños	80
34. CORDEPO	Caporales	110
35. Club Internacional	Danza Reyes Morenos	80
36. BAMIN	Diablada	120
37. Unión Comercial	Morenada	105
38. Residentes Potosinos en La Paz		60
39. Residentes Potosinos en Sucre		
40. Universidad "Tomás Frías"	Suris	70
41. Fraternidad Central	Morenada	100
42. Carrera de Derecho U.A.T.F.	Salaque	70
43. Residentes Cochabambinos	Caporales	80
44. Humajalanta	Tarqueada	60
45. H. Alcaldía Municipal	Tinkuy	80
46. Cooperativa Minera Unificada	Caporales	110
47. SEPSA	Pujllay	80
48. COTAP	Morenada	80
49. Universidad "Tomás Frías"	Tarqueada	40
50. Sindicato de Micros 16 de Noviembre	Morenada	60
51. INCOS Potosí	Chocayas	140
52. J.N.S.D.S.	Yotaleños	120
53. Juventud Villa Fátima	Caporales	70

Fuente: Programa Oficial "Ch'utillos 90", publicado por la Honorable Alcaldía de Potosí, agosto de 1990.